

استحضار الذات

في مقدمة القصيدة القديمة

ذهبت الدراسات المعاصرة في تناول المقدمة الطللية: صورة الطعائن، مذاهب شتى: ما بين وجودية، ونفسية، ودلالية، وبنوية، وأسطورية: وعمدت بعض الدراسات إلى النظر إلى كل قصيدة تحمل هذه الطوابع، على أنها قصيدة مستقلة في توجهها عن نمط أية قصيدة جاهلية - تحديداً - أخرى، في حين أن هناك عموداً يحكم الشاعر، أو مذهباً، يسير عليه، أو تقليداً يتبعه. أما مجال حرية الشاعر في هذا، فهي في التصرف في التركيب، أي: إن كل شاعر، وهو ينهج ذلك النهج إنما يعبر عن ذاته بطريقته الخاصة، وفق تلك الحدود المرسومة سلفاً.

ومن هنا يصبح مفهوم الإبداع في الشعر العربي القديم مجال نظر كبير، إذ إن الفخر بتلقي الشعر من القوى الغيبية: كالجن، والشياطين، وإن الشعر نوع من السحر، إنما يكمن في تلك المقدرة الفائقة في تحرر الإرادة من عوائق القول، لينطلق الشاعر معبراً عما في نفسه بالرغم من القيود التي يستلزمها بناء قصيدة نمطية، ذات أعراف محدّدة، وفي إرادة التحرر تلك توجد خصوصية كل شاعر سواء بالتعامل مع اللغة أو بالصياغة.

الدكتور:
فضل بن
عمار
العماري*

* بكالوريوس من
جامعة الملك
سعود عام
١٣٩١/١٣٩٢ هـ.
- دكتوراه من
جامعة أدنبرة -
بريطانيا .
أعماله العلمية:
- حماد الراوية
بين الوهم
والحقيقة .
- خلف الأحمر
العالم الراوية .
- الشعر المنحول
قضايا ونصوص .
- الدم المقدس
عند العرب .
- يعمل الآن أستاذاً
في قسم اللغة
العربية وآدابها
جامعة الملك
سعود .

الطبعة

ربيع الأول ١٤٢٦ هـ
أبريل ٢٠٠٥ م

السنة الثامنة
العدد التاسع والعشرون

وإزاء هذا، فإن التقليد - على قساوته - يصبح أيضاً ناقلاً لأفكار جاهزة، ورؤى معينة، وهو ما يتمثل أصدق تمثيل في هذين الجزأين الرئيسيين من أجزاء القصيدة القديمة، ألا وهو: الوقوف على الأطلال، ورحلة "المحوبة".

وفيه تتعكس مرحلتان من مراحل حياة الشاعر، وهما: الطفولة والشباب، "الصبا" و "الصباة"، في مقابل الشيخوخة، "الشيب"، وكل خروج عن هذين المنحنيين، يُعدّ خروجاً، أو شذوذاً عن القاعدة .. ويلغي هذا التفسير كلية تلك المسميات المتداولة مثل: "الحب"، "النسيب"، "الغزل"، "التشبيب"، ليحصر كل ذلك في الحديث عن الذات وحدها، وإن تلبّست بلباس، أو خضعت لمزاعم، وإن بقي للتفسير الوجودي والأسطوري ما يسوّغه.

ولما كان التقليد هو المعيار، فإن الاجتزاء بأمثلة محدودة يصبح كافياً جداً، ولنر كيف يصاغ هذا في شعر لبّيد . يقول لبّيد:

وَتَقَادَمَتْ بِالْحُبْسِ فَالْوَبَانِ	دَرَسَ الْمَنَا بِمَتَاعِ قَابَانِ
زُبُرٌ رُجِعَتْهَا وَلَيْدُ يَمَانِ	فَنِعَافُ صَارَةٍ فَالْقَنَّانِ كَأَنَّهَا
قَلَمًا عَلَى عُسْبِ ذِبْلَنْ وَيَانِ	مُنْعَوْدٌ لَحْنٌ يُعِيدُ بِكِفِّهِ
رَصَفَتْ ظُهُورَ رَوَاجِبِ وَبَنَانِ	أَوْ مُسْلَمٌ عَمِلَتْ لَهُ عُلوِيَّةٌ
يَبْرُقْنَ تَحْتَ كُنْهَبِلِ الْغُلَانِ	لِلْحَنْظَلِيَّةِ أَصْبَحَتْ آيَاتُهَا
وَتَبَدَّلَتْ خَيْطًا مِنَ الْأَحْدَانِ	خَلَدَتْ وَلَمْ يَخْلُدْ بِهَا مَنْ حَلَّهَا
وَالْأَدَمُ حَانِيَةٌ مَعَ الْغِزْلَانِ	وَالْخَاذِلَاتُ مَعَ الْجَاذِرِ خَلْقَةٌ

فصددت عن أطلالهن بجسرة عيرانة كالعقر ذي البنيان^(١)

إننا - هنا - أمام زمنين متباعدين جداً، لا تقارب بينهما، فالفعل "درس"،

(١) الديوان ، ص ١٣٩ - ١٤٠ .

يعني الامحاء التام، إلا بقايا لا تكاد تبين. ولم يحدث في زمن قصير. بل إنه تطلب زمناً طويلاً، حتى تعمل عوامل التعرية في الأرض، فتحيلها إلى ذلك المظهر.

وهي أطلال تحمل في نفس الشاعر مكانة خاصة، حتى إنها - وهو يحاول استجلاءها - تبدو له - وهكذا، هي تبدو في نظر كل شاعر جاهلي - كالكتب المقدسة القديمة، قبل الإسلام، حيث تكاد تلك الكتب تبلى، لولا أن مختصين بالعناية بها وترميمها، يقومون بتجديدها، فإذا تصوّرنا أن هذه الكتب المحفوظة ذلك الحفظ، كانت مكتوبة على وسائل كتابة قابلة هي نفسها للبلى - وهي كتب، على كل حال، ليست باللغة العربية - علمنا كم من الزمن مضى على تلك الأطلال. بل إن المفارقة لتؤدي إلى هوة زمنية أعمق، إذا أدركنا أن الكتابة المقدسة آل حالها إلى ذلك المآل، بالرغم من الحرص المستمر على تجديدها، وأن الأطلال كانت في وضع مشابه، مع أنها كانت محفوظة في قمم الجبال، وفي متعرجات الأودية، ذلك أن لبيداً - كأبي شاعر جاهلي - حصر مواضع أطلاله في منطقة تشكل مثلثاً: قاعدته الرّس، وأحد ضلعيه في الموشم "القنان"، والضلّع الآخر في شرق "ضريبة". ويشبه وضع الكتابة ذاك نقش الوشم، وهو ذو خاصية مقدّسة أيضاً في الديانات الوثنية، فليس من اليسير طمس الوشم، إلا أن الوشم - وهو في الشعر الجاهلي كذلك - يبدو على غير ما كان عليه، ولهذا استلزم تجديده امرأة متخصصة في عمل الوشوم، ويؤكد التركيز على "رواجب وبنان"، أن مواضع الذراع واليد هذه، أصبحت عرضة للإفساد، إن لم يُغرز مجدداً بحذر شديد. ونحن هنا في مقابلة زمنية دائمة: فالمواضع قبل أن تصبح أطلالا، كانت خصبة، تتدفّق بالماء والعطاء، والكتب البالية الآن، كانت في بدء حالها ناصعة واضحة الحروف، والوشم في أوّل رسمه كان لماعاً خلّاباً، إنهما زمانان متضادان: بداية، ونهاية، حياة، وشيخوخة (موت وفناء)، أي هما:

ما قبل الأطلال: الطفولة ومراتع الشباب، والأطلال: الزمن الذي يقف فيه الشاعر الآن، وهذا هو الوقوف على الأطلال، فالشاعر حين يذكر الأطلال، لا يذكرها، إلا وقد فصله زمن بعيد عنها، وهو حين يستحضرها إنما يستحضر ما قبلها، وليس ذلك إلا يوم كان يترععر في أرجائها .

وكل شاعر جاهلي وقديم، إنما يعدّ مواضع دياره؛ لأنها هي ذاته، ولا يمكن أن يأتي بها خيالاً، وإلا أصبح منفصلاً عن ذاته، وهذا هو سر ارتباط كل شاعر بمنازله . ولا يكتفي الشاعر القديم بمجرد تلك المقارنة، بل إنه ليأتي بصورة تدلّ دلالة واضحة على ذلك، إنه يجعل الوحوش تعيش في هذه المواضع التي كان يعمرها الإنسان، ولا تأتي الوحوش بتلك الصورة إلا بعد أن تصبح مقفرة مهجورة، بعيدة عن مرور الإنسان، وما هذه الصورة إلا تعميق للفجوة الزمنية بين الماضي والحاضر. إن الأبدية الجاثمة على الديار تظهر بشكل واضح في قول زهير:

كأن أوابد الثيران فيها هجائن في مغابنها الطلاء^(١)

ولم تصبح هذه الثيران بذلك الحجم إلا لسببين هما: الأول : أن منطقة الأطلال منطقة خصب دائمة، الثاني : أن زمناً طويلاً مرّ على مرتع هذه الحيوانات في هذه الأرض . وهذا ما يؤكده قوله :

خلدت ولم يخلد بها من حلها

وهو يستخلص ذلك الزمن كلية، كما يستخلصها عبارات جاءت في شعره وشعر غيره، فهاهو لبيد يقول في مطوّله الشهيرة :

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا بِمَنْى تَابَدَ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا
فَمَدَّ أَعْرِيانَ عُرْيَ رَسْمُهَا خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الْوَحْيُ سِلَامُهَا

(١) الديوان ، ص ٥٨ .

دَمِنْ تَجَرَّمْ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيَسِهَا حَجَجْ خُلُونِ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا
رَزَقَتْ مَرَابِيعَ النَجُومِ وَصَابِهَا وَدَقَّ الرُّوَاعِدِ جُودُهَا فَرَهَا مَهَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادِ مَدَجِنِ وَعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبِ إِرْزَامُهَا
فَعَلَا فُرُوعَ الْأَيْهَقَانِ وَأُطْفَلَتْ بِالْجَهْلَتَيْنِ ظِيَاؤُهَا وَنَعَامُهَا
وَالْعَيْنُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَانِهَا عُوذًا تَأَجَّلْ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا
وَجَلَا السَّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَانَهَا زُبُرُ تَجِدُ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَا
أَوْ رَجَعْ وَاشْمَةِ أُسْفَ نَوُورُهَا كِفَفًا تَعَرَّضْ فَوْقَهُنَّ وَشَامُهَا
فَوَقَفْتَ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سُؤْلُنَا صُمًّا خَوَالِدَ مَا يُبَيِّنُ كَلَامُهَا
عَرِيتُ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَأَبْكُرُوا مِنْهَا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَثُمَامُهَا^(١)

إن ملاحظة عامة على المواضع في شعر لبيد - نموذجاً - لتدل على أن منازلها الأولى كلها كانت في القصيم، حسب التحديد الإداري الآن، وكان وادي الرّمة حداً، بينها شمالاً غربياً وجنوباً غربياً، وإذا كان الشعراء القدامى كلهم أجمعون يتفقون على أن يُظهروا ديارهم الأولى خرائب متهدّمة مندثرة، فإن هذا في الواقع غير ذلك، فلم تكن هذه المنطقة من القصيم - وكذلك كل منازل الشعراء الأولى - قاحلة جرداء، إنها تظل عامرة، تساقط عليها الأمطار والسيول في كل عام تقريباً، غير أن هذا لا يعني الشاعر - أي شاعر قديم - بشيء، وإنما الذي يعيشه هو ذلك الزمن الأول، في مقابل الزمن الحاضر، في البدء كانت صورة أمسه، وهي الآن تعكس صورة نفسه، وهنا نجد كثرة الحديث عن الشيب مباشرة، أو نجد تلك الصور الدّالة عليه . ويستمر التقليد كما هو في العصر الأموي، فإذا أخذنا شاعراً كعديّ ابن الرقاع، وجدنا أنه يحصر أطلاله في منطقة قاعدتها الجوف، وطرفاها حتى عرعر

(١) الديوان، ص ٢٩٧ - ٣٠٠ .

شمالاً شرقياً، والقرىّات شمالاً غربياً، أي : إن وادي السرحان، هو مجال اجتذابه .
وهو يذكر الشباب والشيب صراحة في شعره، فيقول :

كان الشباب رداء أستكن به وأستظل زمانا ثُمّت انقشعا^(١)

ويقول :

من ديار غشيتها ذُكرة ما بين قارات ضاحك فالهزيم

ثم يقول :

ف(تناسى) الصبا بذات هباب تفتدي بعد (انبها) بالرسيم^(٢)

ويقول بعده :

سوى أني سأبكي في ديار ببرقة ضاحك حججاً طوالا^(٣)

وعلى هذا يمكن القياس لاستجلاء عصرين مختلفين، عصر ما قبل الأطلال : وهو العصر الذي تفتحت فيه عينا الشاعر على الحياة، والذي تنعكس فيه كل مباحج الحياة ولذاتها، إنه عصر الطفولة والشباب التي قد تصل إلى مرحلة المراهقة المبكرة؛ لأن الشاعر، وهو في حالة استحضاره الشعري، يعود لا شعورياً إلى تلك المرحلة المبكرة من الحياة، في حين يعيش في الزمن الحاضر عصراً آخر، يبكي فيه ذاته، ولا يكون ما قبل هذا الزمن، هذا الزمن الذي ينعى فيه نفسه، بمقارنة لا شعورية، بين هذه الأطلال - الأطلال التي خربت منذ غادرها أهلها في زمن غائر حقيقة، وبين نفسه - إلا استدعاء لا شعورياً أيضاً، للأيام الأولى التي استقبل فيها الحياة، فكان ما بعد ذلك حلماً .

(١) شعره ، ص ٢١٦ .

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٧، ١٣٩ . "انبها" تصحيف، صوابه : ينبغي أن يكون "أينها" . وكذلك

"تناسى" ينبغي أن يكون مجزوماً "تناس" .

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٨، ١١٠ .

إذن، فحين يقف الشاعر على الأطلال، إنما يقف على ذاته كما يراها الآن. وما بكاؤه على الديار إلا بكاء على نفسه التي أدرك أنها حتماً إلى نهاية؛ ولهذا، فهو يتعلق بالزمن الذي يشكل في وجدانه الصورة الحيّة الجميلة والسعيدة في الحياة. إنه الزمن المشرق من دنياه، وكانت الطعائن هي رمز ذلك الأمس الجميل، وما سقيا الأطلال إلا استسقاء للذات، إنها محاولة لاسترجاع الماضي الذي لن يعود، ولكنها الرغبة في التمسك بالحياة؛ ولهذا، فقد لاحق لبيد طعائن "محبوبته"، نفسه، التي رحلت إلى جنوب وادي الدواسر، وأجرى السيل عليه، لأن "أسيماء"، رمز ذاته، هناك، وهو لا يريد أن يفارقها، يقول لبيد :

طَلَحَ السَّلَائِلِ وَسَطَ الرُّوْضِ أَوْ عَشْرِ	كَانَ أَظْعَانُهُمْ فِي الصُّبْحِ غَادِيَةً
سُودَ الذُّوَائِبِ مِمَّا مَتَعَتْ هَجَرُ	أَوْ بَارِدُ الصَّيْفِ مَسْجُورَ مَزَارِعِهِ
مِنْ الْكُؤَافِرِ مَكْمُومٍ وَمُهْتَصِرُ	جَعَلَ قِصَارَ وَعِيدَانٍ يُنَوِّءُ بِهِ
فَكَلَّهَا كَارِعٌ فِي الْمَاءِ مُغْتَمِرُ	يَشْرِبْنَ رَفْهًا عِرَاكَأً غَيْرَ صَادِرَةٍ
غُلِبَ سَوَاجِدُ لَمْ يَدْخُلْ بِهَا الْحَصِرُ ^(١)	بَيْنَ الصَّفَا وَخَلِيجِ الْعَيْنِ سَاكِنَةٍ

علمنا أن الأطلال انعكاس للذات الحاضرة والسالفة، ولكن ما دخل الطعائن بها؟ لقد أصبح من المعروف أن الشاعر القديم يذكر عدة نساء في شعره، وعندما يتحدث الشاعر عن الأطلال، فهو بالتأكيد لا يتحدث إلا عن "امرأة" واحدة، فما سماه الشاعر القديم "حبيب"، لا يمكن أبداً أن يكون أكثر من واحدة، غير أن السؤال هو: كيف يكون "الحبيب" مرة في "القنان"، ومرة في "أبان"، ومرات في "منى" - منية، بالقصيم - و"الريان"؟ أيتقل هذا "الحبيب" مع الشاعر في كل مكان، على الرغم من أن هذا الحبيب يفارق الشاعر - كل شاعر قديم - من منزل واحد، ثم يفارقه في

(١) الديوان ، ص ٥٨ - ٦٠ .

منزل آخر، وهكذا دواليك ؟ إن هذا لا يعقل إطلاقاً . ثم إذا كان هذا "الحبيب"، قد فارق في زمن ما قبل الأطلال، كما تقول القصيدة القديمة، فكيف يظل هذا "المحبوب" جميلاً، لا يتغير، والشاعر يعرض نفسه الآن شيخاً كبيراً ؟ إن التفسير المقنع لهذه الازدواجية هو أن الذي كان يلهو ويلعب في ما قبل الأطلال، شاباً، يتمتع بالحيوية والنشاط، في كامل عنفوانه وألقه هو الشاعر نفسه، فهو الذي كان ذات يوم هنا وهناك، لقد تهدمت المنازل والديار، ولم يندثر من ذاكرة الشاعر بناؤها الأول، كما لم تُمح من نفسه صورة سعادته فيها، فالذي رحل لم يكن إنساناً بعينه، وإنما رحلت تلك الأيام السعيدة.. ومن هنا وجدنا الشعراء يتحدثون عن "المرأة" الراحلة، التي لا تشيخ، ويستعيدون ذكراها دوماً، وهم حين يسبغون على "الطعائن" كل مناظر البهاء والجمال، إنما يعكسون صورة أنفسهم . لقد رحلت "الحبيبة": الصبا والشباب، غير أنها لم ترحل من الشعور والوجدان، إنها هي الخالدة، والتي يشتدّ التعلّق بها كلما اشتد الإحساس بالمنية، ووطأة الزمان، والذي لا شك فيه هو أن حكايات المغامرات في بعض القصائد الجاهلية: إنما هي تحقيق لأحلام اليقظة التي يتخيلها الشاعر، ويتمنى وقوعها، فحين يحدثنا امرؤ القيس عن :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
فتوضح فائقرة لم يعف رسمها
ويقول في قصيدة أخرى :

فعمّايّتين فهضب ذي أقدام
تمشي النعاج بها مع الآرام
وليس قبل حوادث الأيام^(٢)

من الديار غشيتها بسُحام
فصفا الأطيّط فصاحتين فغاضر
دار لهند والرباب وفترتنى

(١) الديوان ، ص ٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١١٤ .

فهو هنا يتحدث عن أماكن يمكن حصرها في دائرة مركزها هضب الدواسر، ولا يعقل أن تكون كل هذه النساء متفرقات فيهن، أو هي دار لهند جميعا، وإنما هي دار لذلك "الحبيب" الأول :

قفا نبك من ذكرى حبيب

انها ذكرى "حبيب" واحد، وليس عدة أحبة، وما هذا الحبيب إلا ذاته، أما حين يزعم المزايعم الأخرى المعهودة في شعره، فإن هذا غير ممكن، وإنما هو حلم فقط . قال تعالى ، الشعراء ٢٢٤-٢٢٦ : ﴿ وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ * وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾ (١)، إنه يبكي ذلك البكاء الذي كاد يعميه، فكيف يأتي الفرح في هذا المقام؟ وإذا كان يبكي ذلك "الحبيب" الواحد طيلة حياته، فكيف يجمع بين المتناقضات، فيحقق رغبات كان هو محروماً منها؟ لم يكن امرؤ القيس - وسوى امرئ القيس - إلا عاشقاً لذاته، ولم يكن ذلك العشق للذات إلا عندما كان ينظر للحياة بمنظار الحب والسعادة، وتلك كانت فترة الطفولة والصبا . وهذا الأمر واضح في شعر ابن الرقاع الذي ينقل مغامراته، مع أنه يتحدث عن "حسينة" على أنها "المحبوبة" الأولى، وهذان أمران لا يلتقيان، سيما أنه يذكر "أم القاسم" مثلاً (٢) .

ويمكن تطبيق كل هذا على كل الشعر الذي يذكر القينات ومجالس اللهو مع النساء في الحانات، إذ لا يعقل أن يكون المرء محباً، متفانياً في الحب إلى درجة استحضاره حتى في اللحظات الأخيرة من الحياة، ثم يشرك معه سواه، ليس هذا وتلك في حرائر العرب فحسب، بل من بائعات هوى وجالبات متعة، الأمر الذي يبرهن على أن "الحب" أصلاً لم يكن لمسمى معين، وإنما كان حباً للذات نفسها،

(١) سورة الشعراء ، الآيتان : ٢٢٤ - ٢٢٦ .

(٢) انظر شعره ، ص ١٢٣ . ٢٠٤ . ٢١٧ .

وما نقل صور معاقرة الخمرة مع النساء، في جو مشحون بالغناء والطرب، وقد كانت القصيدة بدأت بالبكاء؛ على زمن أول، إلا تأكيد على الذات التي رحلت، منذ فاجعة مفارقة الصبا، ولم يتحقق فيها من تلك الأجواء الحاملة شيء .

على أنه إذا لم يكن ذلك مقنعاً، وما زالت الفكرة غامضة، أو تثير الريبة، فعلياً أن نعود إلى شعر عبدة بن الطبيب، فإذا علمنا أن لاميته الشهيرة قيلت بسبب تلك الأوضاع السالفة، وأنه في واقع الأمر - إنما جعل من "خولة" رمزاً للأمس، وليس الحاضر، فإن هذا ليتأكد من أشعاره الأخرى، يقول :

كان ابنة الزيدي يوم لقيتها هنيذة مكحول الموامع مُرشق
وبعده :

وقلت (له) يوماً بوادي مبايض ألا كل عان غير عانيك يُعتق
يصادف يوماً من سليل سماحة فيأخذ عَرْضَ المال أو يتصدق
وذكرنيها بعدما قد نسيتهما ديار عليها وابل متبعق
بأكناف شمات كأن رسومها قُضيمُ صناع في أديم منمَّق
وقفت بها والشمس دون مغيبها قريباً وهاج الشوق من يتشوق
قليلاً فلما استعجمت عن جوابنا تعزيت عنها والدموع تُرقرق
فلا الدار تدنيها لنا غير فينة ولا حبها عن ساخط النأي يُخلق

ورواية "له" مصحفة، صوابها "لها"، وهذه هي الديار: "وادي مبايض"، "شمات"، والمرأة ابنة الزيدي، والأبيات إسلامية، كما هو واضح من قوله: "يتصدق"، وهو يقف عليها، كالمعتاد في الشعر الجاهلي، وهنا "حب"، والأطلال التي تلك حالها لم تصل إلى مرحلة الاندثار تلك في الإسلام، بل كانت مندثرة قبل ذلك بسنين عديدة، "كأن

رسومها / قضيم صناع في أديم منمّق ، كانت في الجاهلية، والمرأة رحلت منها قبل الإسلام بسنين عديدة، كما يكشف ذلك وصفه للوقوف عليها . بل إن عبدة يقول :

وحلت مبينا أو رما دان دونها إكام وقيعان من السّر سَمْلِق^(١)

ف "المحبوبة" الأولى لم ترحل إلى العراق، في صدر الإسلام، وإنما انتقلت من غرب الرياض، حيث سدير الذي يوجد به وادي مبايض، إلى منطقة القصيم حيث "رما دان". وهنا، تتضح الصورة، فما "خولة"، وما "ابنة الزيدي"، وما سواهما، إلا من عاش في الديار الأولى، بمنطقة سدير، عندما كان يرتع ويمرح في صباه : إنها صورة نفسه .

كانت خلاصة هذه المقدمة إلغاء كل المفهومات السائدة والمضلّة حول مفردات: "الحب" و"الغزل" و"التشبيب" .. الخ.

غير أنه لن يكون بوسعنا تقبل هذا الإلغاء إذا لم نعرّج على أشياء قد تثير البلبلة والحيرة، إذا أخذناها معزولة عن إطارها العام. ولنبدأ بقول عبدة بن الطبيب:

هل حبل خولة بعد الهجر موصول أم أنت عنها بعيد الدار مشغول
حلت خويلة في دار مجاورة أهل المدائن فيها الديك والفيـل
يقارعون رؤوس العجم ضاحية منهم فوارس لا عزل ولا ميل
فخامر القلب من ترجيع ذكرتها رسّ لطيف ورهن منك مكبول
رسّ كرسّ أخي الحمى إذا غبرت يوماً تأويبه منها عقابيل
وللأحبة أيام تذكرها وللنوى قبل يوم البين تأويل
إن التي ضربت بينا مهاجرة بكوفة الجنة غالت ودها غول

(١) شعره ، ص ٥٢ - ٥٤ .

فالشرح القدامى والمعاصرون يرون هذا "غزلاً" كما ينظرون إلى "خولة" على الحقيقة. ويتفق هذا ظاهرياً مع منطوق الأبيات اتفاقاً تاماً في قوله :

حَلَّتْ خُوَيْلَةَ

يَقَارِعُونَ

إِن الَّتِي خَرَجْتَ

ويرى أولئك أن "خولة" زوجته وأنها هاجرت مع الفتح الإسلامي مع قومها لجهاد الفرس، وأنه تبعها، لتعلقه بها، ثم عاد أدراجه بعد أن يئس منها. وهذه المسألة محل نظر، فكيف تخرج المرأة المسلمة عن طاعة زوجها المسلم تاركة بيتها وبنيتها ؟ بل كيف تخرج للقتال وحدها، ثم يخرج هو وحده ؟ على أنه يمكن تجاوز هذه المسألة والتسليم بما يقولون ، إلا أن الذي لا يمكن التسليم به هو بعض ما جاء في هذه الأبيات، وهو قوله :

هَلْ حَبَلَ خُوَيْلَةَ بَعْدَ الْهَجْرِ مُوَصُولٌ أَمْ أَنْتَ عَنْهَا بَعِيدُ الدَّارِ مَشْغُولُ

فَخَامَرَ الْقَلْبَ مِنْ تَرْجِيْعِ ذَكَرْتَهَا رَسَّ لَطِيفٌ وَرَهْنٌ مِنْكَ مَكْبُولُ

رَسَّ كَرَسَ أَخِي الْحَمَى إِذَا غَبَرْتَ يَوْمًا تَأْوِيهِ مِنْهَا عَقَابِيلُ

وَلِلْأَحْبَةِ أَيَّامَ تَذَكَّرَهَا وَلِلنَّوَى قَبْلَ يَوْمِ الْبَيْنِ تَأْوِيلُ

فكل ألفاظ الأبيات تدل على أن الحب قديم، ومرّ بمرحلتين: الأولى، وصل -

حبل الوصل - والثانية "يوم البين". والصورة في كل الأبيات ليست صورة زوجة، بل صورة امرأة محبوبة، مضت على حبها حقبة طويلة :

فَخَامَرَ الْقَلْبَ مِنْ تَرْجِيْعِ ذَكَرْتَهَا رَسَّ لَطِيفٌ وَرَهْنٌ مِنْكَ مَكْبُولُ

رَسَّ كَرَسَ أَخِي الْحَمَى إِذَا غَبَرْتَ يَوْمًا تَأْوِيهِ مِنْهَا عَقَابِيلُ^(١)

(١) المفضليات، ص ١٣٥ - ١٤٥ .

وهذه لغة الرحيل وما قبل الرحيل في الشعر العربي كله، ولا علاقة لها بالموقف الخاص . ومع ذلك فعبدة يقول بعد تلك الأبيات :

فعدّ عنها ولا تشغلك عن عمل إن الصبابة بعد الشيب تضليل

ألم تكن زوجة ، كما يقال ؟ فكيف يتحول طلب المرأة الزوجة إلى صبابة ؟ أو ليس هذا التعبير الانتقالي، هو التعبير السائد في الشعر القديم ؟ إذن هي جدية، ينزع فيها إلى العودة إلى ذكرياته القديمة، حيث الصبابة - مراحل الأولى - التطلع نحو الحياة، في مقابل المرحلة الأخرى: "الشيب" .

أما هذا الانتقال فهو يقدم الصورة الأخرى من صور الفتوة والشباب بما يتلاءم تلاؤماً دقيقاً مع كل تخلص من "النسيب" إلى "الرحلة"، الأمر الذي يعني أن عبدة جاء بالأبيات :

نرجو فواضل رب سيبه حسن وكل خير لديه فهو مقبول

رب حباناً بأموال مخولة وكل شيء حباه الله تخويل

والمرء ساعٍ لأمرٍ ليس يدركه والعيش شح وإشفاق وتأميل

ليتوافق مع الجو الإسلامي الجديد ، إذ هي منسجمة كلية مع كل قصائد الرحلة في الجاهلية، كما تتسجم مع تصوير قصة الطرد - طرد البقر الوحشي على حصانه .

وأما أن يقول :

فعدّ عنها ولا تشغلك عن عمل

ثم يقول : نرجو فواضل رب سيبه حسن

فأَيُّ خير كان أفضل من الجهاد ؟

ولكن عبدة الذي يعيش الجو الجاهلي، استمر في استعادة ذكرياته، فكل ما مرّ جزء من الذكرى الأولى للحياة. تلك الذكرى التي يعيشها في الإسلام، غير أن كل ذلك ذكرى : إنها مرحلة قديمة كان فيها النشاط والقوة، وهنا يأتي السؤال : كيف يقوى رجل أشيب على تحمل مشقات الرحلة: طرد الوحش، حسبما يصف؟ وهذا يجعل كل تلك الأحاديث وصفاً لأحداث قديمة سابقة على مجيء الإسلام. صحيح أن عبدة قال القصيدة في الإسلام، إلا أن طابعها جاهلي صرف، ومن ثم فـ "الحب" قديم، كما وصف أيضاً، ولتكن "خولة" زوجاً هجرته "مهاجرة"، فهي ليست المقصودة، وإنما المقصود ذلك الحب القديم الذي يعود بنا إلى أدراج الصبا أو "الصبابة" .. إننا أمام مقدمة تقليدية أبرز ما فيها رحيل المحبوبة، وقد نزع فيها الشاعر إلى الحاضر، ليخفي الأمس، ولتكون خولة الزوجة، كما يقال، هي الصورة الأخرى، الأمس، جعلها في صورة الحاضر مع أنه ينقل إحساس الأمس، ولهذا توافقت القصيدة في كل أطرها مع البناء القديم للقصيدة الجاهلية .

والآن، ما موقفنا من قول عمرو بن كلثوم :

قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَاظْعِينَا	نُخَبِّرُكَ الْيَقِينَ وَتُخْبِرِينَا
قَفِي نَسْأَلُكَ هَلْ أَحْدَثْتَ صَرْمًا	لَوْشَكَ الْبَيْنِ أَمْ خُنْتَ الْأَمِينَا
بِيَوْمٍ كَرِيهَةٍ ضَرْبًا وَطَعْنًا	أَقْرَبِهِ مَوَالِيكَ الْعُيُونَا
وَأَنَّ غَدًا وَإِنَّ الْيَوْمَ رَهْنٌ	وَيَعْدُ غَدٌ بِمَا لَا تَعْلَمِينَا
تُرِيكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَى خَلَاءٍ	وَقَدْ أَمِنْتَ عُيُونَ الْكَاشِحِينَا
ذِرَاعِي عَيْطَلٍ أَدْمَاءٍ بَكْرٍ	هَجَانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأْ جَنِينَا
وَتُدِيًا مِثْلَ حُقِّ الْعَاجِ رَخْصًا	حَصَانًا مِنْ أَكْفِ اللَّامْسِينَا
وَمَتْنِي لِدَنَةٍ سَمَقَتْ وَطَالَتْ	رَوَادِفُهَا تَنْوُءُ بِمَا وَلِينَا

وما كمة يضيق الباب عنها وكشحا قد جئنت به جنونا
وساريتي بلنط أو رخام يرن خشاش حليهما رنينا
فما وجدت كوجدي أم سقب أضلته فرجعت الجينا
ولا شمطاء لم يترك شقاها لها من تسعة إلا جينا
تذكرت الصبا واشتقت لما رأيت حمولها أصلا حدينا
فأعرضت اليمامة واشمخرت كأسياف بأيدي مصلتينا^(١)
إننا إذا فهمنا قوله :

قفي نسألك هل أحدثت صرما لوشك البين أم خنت الأمين
بيوم كرية ضربا وطعنا أقربه مواليك العيون

على أن المقصود خطاب لامرأة من قبيلة معادية، أفسدنا الشعر، وخرجنا عن المألوف، ويستحيل أن يقع هذا في الجاهلية، لصرامة النظام المتبع؛ ولأن طبيعة الشاعر الفنية - سيما عمرو هذا - لا تؤهله لاختراق العادة، وتجاوز الأعراف. وإنما وقعت كل الأبيات ضمن السياق العام للظعائن، وانسجاماً مع الأوضاع الاجتماعية السائدة بين البدو؛ فإذا كانت المقدمة الطللية مفقودة من هذه القصيدة، فإن هذا لا يعني أن رحلة "المحبوبة" شيء آخر، إنها الجزء المكمل تقليدياً لمرحلة الأطلال، ففوق الأوضاع الاجتماعية، اجتمعت قبيلتان، في مراعى واحدة، وتجاورتا زمن الربيع، ولما انقضى الخصب، وبدت مظاهر الجفاف، بدأ تفرق الأحباء، فتشتت المحبان، ولا تختلف أية قصيدة عن أخرى في هذا المنحى .

وإذن، فقول عمرو :

بيوم كرية ضربا وطعنا أقربه مواليك العيون

(١) شرح المعلقة العشر، ص ١٣٨ - ١٤٠ .

ليس كلاماً موجّهاً ضد قبيلة "المحبوبة" الآن، وإنما افتخار واعتزاز، تشارك فيه قبيلتها .

وكما يبكي أي شاعر قديم على "محبوبته"، يبكي عمرو كذلك، ففي صورة من صور الألم والمأساة التي عاشها الشاعر بعد ذلك فقد يقول:

فما وجدت كوجدي أم سَقَب أضلته فرَجعت الحنينا

ولا شمطاء لم يترك شقاها لها من تسعة إاجنينا

وهذا قول يُبعد عمراً عن جو الحرب بعداً شاسعاً، ليجعله يتسَّق مع كل بكاء وحرقة على رحيل "المحبوبة" .

وهنا يلتئم النموذج مع سائر النماذج، فصورة "المرأة" المثالية هي الصورة التي تحكي ما قال عنه :

تذكرت الصبا واشتقت لما رأيت حملها أصلاً حدينا

فأعرضت اليمامة واشمخرت كأسيا فبأيدي مصلتينا

هي الرحلة ذاتها نجدها عند كل شاعر قديم، وهو التذكر نفسه، وهو تحديداً: "تذكرت الصبا"، أي: ما قبل الأطلال، وهو تلك المرحلة الأولى من الحياة، وقد جاء بوضوح: "الصبا"، وكانت "المرأة" جميلة - حسب مقياس الجمال في الجاهلية - وكانت "بكرًا"، بالرغم من الزعم بالولوج والدخول تستراً وخفية، كانت الصورة بكل خطوطها صورة لذلك الفتى الناشئ، عمرو، وهو الآن يقف أمام الملك عمرو بن هند، شيخاً كبيراً؛ إنه الصبا، في مقابل الشيخوخة .

ومعلوم أن قبيلة تغلب كانت تعيش في أثناء حروبها المعروفة بحرب البسوس، في وسط عالية نجد، وتقع ديارها تحديداً في أعالي "الجريب" (الجريب)، غرب

عفيف. وإذن. فالظلعان خرجت من تلك الأنحاء باتجاه الشمال - وهو طريق هجرة تغلب - مارة باليمامة، أي بلد "عارض اليمامة" (جبل طويق).

ثم إن الأخطل يرد اسم أكثر من "امراة"، فهي حيناً "أروى"^(١)، وحيناً آخر "ماوية" التي دعاها باسمها وكنيتها في قوله :

هل تعرف اليوم من ماوية الطللا تحملت إنسُهُ عنه وما احتملا
ببطن خينف من أم الوليد وقد تامت فؤادك أو كانت له خبلا
يا طائري أم جهم أسمعاً رجلا أمسى يواعس عظم الليل والجبل^(٢)
ويلخص الأخطل التقليد في قوله :

لن الديار بحائل، فوعال درست، وغيرها سنون خوالي؟
درج البوارح فوقها، فتنكرت بعد الأنيس معارف الأطلال
فكانما هي، من تقادم عهدا ورق نشرن، من الكتاب، بوالي
دمن، تذعن عها الرياح، وتارة تسقى بمرتجز السحاب، ثقال
باتت يمانية الرياح تقوده حتى استقاد لها، بغير حبال
في مظلم، غدق الرباب، كأنما يسقي الأشق وعالجاً بدوالي
وعلى زبالة بات منه كل كل وعلى الكثيب، وقلة الأدحال
وعلا البسيطة، فالشقيق، بريق فالضوخ بين رؤية، فطحال
دار تبدلت النعام بأهلها وصمار كل ملمع، ذيال
أدم مخدمة السواد كأنها خيل هوامل بتن في الأجلال
ترعى بحازجها خلال رياضها وتميس بين سبابس ورمال

(١) شعره، ج ٢، ص ٦١٢، ٦٢٢، ٦٥٢ .

(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٤٨ .

ولقد تكون بها الرباب لذيذة بضم الضجيع ثقيلة الأوصال
يجري ذكي المسك في أردانها وتصيد بعد تقتل ودلال
قلب الغوي إذا تنبه بعدما تعتل كل مذالة متفال
عشنا بذلك حقبة من عيشنا وثرى من الشهوات والأموال
ولقد أكون لهن صاحب لذة حتى تغير حالهن وحالي
لما رأت بدل الشباب بكت له والشيب أرذل هذه الأبدال^(١)

وينسب الأخطل "محبوبته"، مرة إلى تغلب حين يقول:

صحا القلب إلا من ظعائن فإنني بهن ابن خلّاس طُفيل وعَزْهل
وهذان رجلان من تغلب، ولا يقود الظعائن إلا حريض عليها، والمثير أن
الأخطل يقدم صورة طريفة عن حالته - وهي حالة كل شاعر، وقت الرحيل - وبعد
أن حدد الأطلال في ديار قومه في الجزيرة الفراتية، بالعراق شمالاً، فيقول:
كأني غداة انصنع للبين مسلم بضربة عنق أو غوي معدّل
صريع مدام يرفع الشُّرب رأسه ليحيا وقد ماتت عظام ومَفْصل^(٢)
وهذا هو ديدن الأخطل - كما هو ديدن كل الشعراء . ما يفتأ يعدّد أسماء
النساء، غير أنه لا يغيّر منطقة أطلاله^(٣) .

ويقول الأخطل :

ألا يا اسلمي يا أم بشر على الهجر وعن عهدك الماضي له قدم الدهر
ليالي تلهو في الشباب الذي حلا بمرتجة الأرداف طيبة النشر

(١) شعره ، ص ١٣٦ - ١٣٩ .

(٢) شعره، ج ١، ص ١٤ - ١٥ .

(٣) انظر، قصيدته، المصدر نفسه، ص ٢٦٧ - ٢٧٠ .

وبعده :

تذكرتها لا حين ذكرى وصحبتني على كل مقلّاق الجنابين والضُّفَر^(١)
وهذا هو المنطق نفسه الذي سار عليه كل الشعراء القدامى، مرحلة قديمة،
"قدم الدهر"، وهي "في الشباب"، ثم هي الآن ذكرى، وجاءت هذه الأبيات ضمن
قصيدة مدح، بدأها بهذا الدعاء : "آلا يا اسلمي".
إذن، فالمفترض أن تكون "محبوبة" الأخطل من قومه، تغلب، ضمتها دار سلم
واحدة، وعودة إلى منطقة أطلال، وتعدّد "محبوباته" وأماكنه، فإن هذه المحبوبة هي
ذاته، وهي صورته الأولى عندما كان شاباً يافعاً.
غير أن الأخطل يقول :

دار لبهانة شط المزار لها وحال من دونها الأعداء والرُصد

بكرية لم تكن داري لها أمما ولا صُبيرةُ ممن يَتَمَتَّ صَدَد^(٢)

وهذه الآن من بكر، أعداء تغلب، والقصيدة ليست في شَنْ حرب على بكر، أو
حتى هجاء لها، بل هي في مدح الأخوين. يزيد، وعبدالله، ابني معاوية، فكلمة
"الأعداء" لا تعني قوماً بعينهم، وإنما تعني الانفصال الأبدي عن "المحبوبة"، أي : عن
ذلك الزمن الغابر الذي حلت محله الشيخوخة .

ومن ثم، فلا غرابة أن يقول في هجاء قيس، أعدائه :

آلا يا اسلمي يا هند هند بني بدر وإن كان حيانا عدى آخر الدهر

وبنو بدر، بطن في فزارة بن ذبيان، من قيس عيلان^(٣).

(١) شعره ، ج ٢، ص ٤٤٩ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٣٤ .

(٣) شعره، ج ١، ص ١٧٩ .

إن كل المقدمات الطللية تحمل دعوات السّلم، والظعائن صورة لما قبل الأطلال، ولا يمكن أن يناقض الشاعر نفسه، فيقف ذلك الموقف هنا وهناك، وهو في الوقت نفسه يحمل البغضاء والكراهية لتلك الصور الجميلة التي يستعيدها قبل هذا الزمن الذي يُطبق عليه في أخريات عمره.

إنه من المعروف أن قيس عيلان كانت مجاورة تغلب في نواحي الخابور والثرثار، قال الأخطل :

وكانوا معشراً قد جاورونا بمنزلة فأكرمنا الجوارا

فلما أن تخلى الله عنهم أغاروا إذ رأوا منا انفتارا

فعاقبناكم لكمال عشر ولم نجعل عقابهم ضمارة^(١)

فالحرب وقعت متأخرة جداً، وكان الأخطل شيخاً كبيراً، وهو حين يعود إلى الماضي البعيد، إنما يعود إلى أمسه الجميل، عندما كان صغيراً، فتتمثل له "هند"، كما تمثلت له الأخريات، ولا يعني بهن جميعاً إلا مرحلة السعادة والفرح واللامسؤولية، زمن البهجة والعنفوان .

ويأتي ذكر المرأة ثانية على أنها أيضاً من قبائل بني عامر التي اجتمعت لقتال تغلب، واستئصالها، فهي الآن من بني دارم، من بني هلال، يقول :

ألا يا اسلمي بالسعد يا أخت دارم ولو شتّ صرف من نوى لم تلائم

هلالية حلت بخبت وأوطنت مصيفاً من البهمى وقيظ الصرائم

فقد كان يحلولي زماناً حديثها وليس بنزر كاختلاس المصارم

فحالت قروم من بني البشر دونها وما الوصل إلا رجمها للمسالمة

(١) شعره، ج ٢، ص ٥١٩ .

ثم يقول :

واني وإن شطت نواها بودها لصلب التعزي مستمر الشكائم^(١)
وهي الحال ذاتها، فقد هاجرت هذه القبائل في أوّل الإسلام إلى شمال
العراق، وكان صلحاً مع تغلب في بادئ الأمر، ثم تحول الأمر إلى عدااء دموي في
زمن عبد الملك بن مروان.

وأخيراً، فما الأخطل إلا واحد من أولئك الشعراء الذين جمعوا بين الواقع
والحلم، فكان الواقع هو ذلك الزمن الذي لا يُمحى من الذاكرة أبداً، والذي تمثّل
فيما قبل الأطلال، بذكر الأطلال نفسها، وفي ذكر المرأة المحبوبة؛ ولهذا كانت المرأة
في الطعائن وفي الذكرى جميلة أبداً؛ أما الحلم، فهو ذلك الادّعاء بالگراميات مع
المحبوبة أو مع سواها، في حين يحدق بالشاعر شبح الشيخوخة، وهكذا يقول :

بانت سعاد، ففى العينين تسهيدُ
وَاسْتَحَقَبْتُ لُبَّهُ، فَالْقَلْبُ مَعْمُودُ
وَقَدْ تَكُونُ سُلَيْمَى غَيْرَ ذِي خُلْفٍ
فَالْيَوْمُ أَخْلَفَ مِنْ سَلَمَى الْمَوَاعِيدُ
لَمْعاً، وَإِيْمَاضُ بَرْقٍ، مَا يَصُوبُ لَنَا
وَلَوْ بَدَأَ مِنْ سُلَيْمَى النُّحْرُ، وَالْجَيْدُ
إِذَا تَرَيْنِي حَنَانِي الشَّيْبُ، مِنْ كِبَرٍ
كَالنَّسْرِ أَرْجُفُ، وَالْإِنْسَانُ مَهْدُودُ
فَقَدْ يَكُونُ الصَّبَا مِنِّي بِمَنْزِلَةٍ
يَوْمًا، وَتَقْتَادُنِي الْهَيْفُ الرُّعَادِيدُ

(١) شعره، ج ٢، ص ٦٨١ - ٦٨٢ .

يَا قَلَّ خَيْرُ الْغَوَانِي، كَيْفَ رُغْنَ بِهِ؟
 فَشَرِبُهُ وَشَلَّ، فَيَهْنُ تَصْرِيدُ
 أَغَضَّنَ مِنْ شَمَطٍ، فِي الرَّأْسِ، لَاحَ بِهِ
 فَهْنُ مِنْي، إِذَا أَبْصَرْتَنِي، حِيدُ
 قَدْ كُنْ يَعْهَدَنَ مِنْي مَضْحَكًا حَسَنًا
 وَمَضْرَقًا، حَسَرْتَ عَنْهُ الْعَنَاقِيدُ
 فَهْنُ يَشْدُونُ مِنْي بَعْضَ مَعْرِفَةٍ
 وَهْنُ بِالْوُدِّ لَا بُخْلُ، وَلَا جُودُ
 قَدْ كَانَ عَهْدِي جَدِيدًا، فَاسْتَبَدَّ بِهِ
 وَالْعَهْدُ مُتَّبِعٌ مَا فِيهِ، مَنَشُودُ
 يَقْلُنَ : لَا أَنْتَ بَعْلُ، يَسْتَقَادُ لَهُ
 وَلَا الشَّبَابُ، الَّذِي قَدْ فَاتَ، مَرْدُودُ
 هَلِ الشَّبَابُ، الَّذِي قَدْ فَاتَ، مَرْدُودُ
 أَمْ هَلِ دَوَاءٌ، يَرُدُّ الشَّيْبَ، مَوْجُودُ ؟
 لَنْ يَرْجَعَ الشَّيْبُ شُبَانًا، وَلَنْ يَجْدُوا
 عِدْلُ الشَّبَابِ لَهُمْ، مَا أَوْزَقَ الْعُودُ
 إِنَّ الشَّبَابَ لِحَمُودٍ بِشَاشَتُهُ
 وَالشَّيْبُ مُنْصَرَفٌ عَنْهُ، وَمَصْدُودُ^(١)
 وَالْآنَ ، أَيْنَسَفَ هَذَا التَّأْصِيلُ قَوْلُ الْقَطَامِي :
 قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ضُبَاعَا وَلَا يَكُ مَوْقِفٌ مِنْكَ الْوَدَاعَا

(١) شعره، ص ٩٣ - ٩٦ .

قفي فادي أسيرك إن قومي وقومك لا أرى لهم اجتماعا
وكيف تجامع مع ما استحلا من الحرم العظام وما أضاعا
ألم يحزنك أن حبال قيس وتغلب قد تباينت انقطاعا^(١)

أيتحدث القطامي هنا عن "ضباة"، ابنة زفر بن الحارث، أم عن "امرأة" في صباه، كما هو المعهود؟ ألا يشابه هذا قول ابن عمه، عمرو بن كلثوم، السابق؟ كان القطامي أسيراً في يد زفر، ومن عادة العرب، الاستجداء بمحارم الرجل، ابنته على وجه الخصوص، يستثير حمية أهلها وغيرتهم، والقطامي يستغل هذا أحسن استغلال؛ ولذا، جاء النداء، دونما تفاصيل، إلا أن طلب التوقف هنا، هو عين طلب التوقف في رحلات الطعائن : ولم يختلف القطامي عن غيره في قصائده ذات الاتجاه التقليدي^(٢)، وإذن فنحن إزاء تقليد مستمر، إن ضباة حاضرة الآن، إلا أن الموقف القديم هو المسيطر، فرحلة الطعائن، الافتراق المأساوي، يعود بالشاعر إلى زمن السلم بين تغلب وقيس، كما هو الحال في قول الأخطل : ألا يا اسلمي يا هند هند بني بدر...، وذلك الزمن القديم يتراءى أمام القطامي حاضراً : فالمرأة، في الماضي، الصورة الداخلة للذات، طفت على سطح الذاكرة، لتتمثل في حركة الطعائن، وهي بذلك تتسق مع سواها من الصور في شعره.

وإذن، فإن أي حديث عن اللهو مع النساء إنما يعني الحديث عما قبل الأطلال، وعما قبل تفرق الطعائن، أي : الصبا، كما ذكر هذا عمرو بن كلثوم: "تذكرت الصبا"، وهي المرحلة الأولى من مراحل الشباب، وحتى ابن مقبل لا يتحدث إلا عن ذلك الزمن الأول، وإن بدا مرة في صورة "دهماء"، أو "كبيشة" أو "زينب" ... الخ، وما

(١) الديوان، ص ٣١ - ٣٢ .

(٢) انظر، المصدر نفسه، ص ٢٣ - ٢٤، ٤٣ - ٤٦، ١٢٨ - ١٢٩ .

قبل الأطلال كان في دياره التي تمتد من شرق "ضرية" حتى جنوب القويعية، وما ذكره عن شرب وغناء ورقص، اصطحبته فيه محبوبته، إنما كان ذلك جزءاً من الحلم، تماماً كما حدث هذا مع طرفة الذي بكى "خولة" وأطلالها، وهو إنما يبكي فقد طفولته وترعرعه، ثم جاء بصورة مع القيان لا تتوافق مع الصورة الأولى، إنه الحلم، لا الواقع .

يقول ابن مقبل :

ليت الليالي يا كُبَيْشَةَ لم تكن
إلا كليتنا بَخْبَتِ طحال
في ليلة جرت النُّحوس بغيرها
يبكي على أمثالها أمثالي
بتنا بديرة يضيء وجوهنا
دَسَمُ السَّلَيطِ على فتيل ذُبال
حتى انتشينا عند أدكن مُترَعٍ
جَحَلِ أَمِرِّكَرَاعُهُ بِعِقَالٍ
مما تُعْتَقُ في الدُّنان كأنها
بشِفاءِ ناطلها ذبيحُ غزالٍ
وغناء مُسمِعةٍ جَرَرْتُ لصوتها
ثوبي، ولذة شاربٍ وفِضالٍ
صدَحَتْ لنا جِداءُ تركضُ ساقها
عند الشُّروبِ مجامعِ الخَلخالِ
فضلاً، تنازعها المحابِضُ صوتها
بأَجَشٍّ لا قَطِيعٍ ولا مِصْحالٍ
فإذا وذلك يا كُبَيْشَةَ لم يكن
إلا كَحَلْمَةِ حالمٍ بخيالٍ^(١)

و "خبت طحال" في منطقته تلك، والمشهد يمزج بين لقاء المحبوبة، "كبيشة"، ومجلس اللهو والغناء، فهل "كبيشة" هي زوجة أبيه، التي آلت إليه في الجاهلية؟ فإذا كان ذلك، فلم يذكر غيرها على أنها حلمه فيما قبل الأطلال، وقد سمى امرأة أبيه تلك "دهماء"، وامتلاك الابن زوجات أبيه ليس عادة مجوسية، خاصة بالمجوس، وإنما هي عادة وثنية خالصة، وتلك النسوة من حرائر العرب، كما هو المعتاد في حديثهم

(١) الديوان ، ص ٢٥٧ .

عن المرأة الطاعنة، وفي مقابل تلك الصورة نجده يقول عن "محبوبته زينب" :

ولقد أَرَانَا لَا يَشِيْعُ حَدِيثُنَا فِي الْأَقْرَبِينَ وَلَا إِلَى الْأَجْنَابِ
ولقد نَعِيشُ وَوَأَشْيَانَا بَيْنَنَا صَلْفَانِ وَهِيَ غَرِيرَةُ الْأَتْرَابِ
إِذْ نَحْنُ مُحْتَفِظَانِ عَيْشِ عَدُونَا فِي تَرِيْقٍ مِنْ غُرَّةِ وَشَبَابِ
تَبْدُو لَغَرَّتْنَا وَيَخْفَى شَخْصُهَا كَطُلُوعِ قَرْنِ الشَّمْسِ بَعْدَ ضِيَابِ
تَبْدُو إِذَا غَضَلَ الرَّقِيبَ وَزَايَلَتْ عَيْنُ الْمَحَبِّ دُونَ كُلِّ حِجَابِ^(١)

وهذا تناقض في الموقف، لا يتفق مع مجلس اللهو والغناء، إلا أنه يتوافق مع "غرة وشباب"؛ ولهذا، فإن مجلس اللهو والخمرة والغناء جزء من الحلم، لا من الواقع، فهو يقول :

لَعَمْرُأَبِيكَ لَقَدْ شَاقَّنِي مَكَانَ حَزَنْتَ لَهُ أَوْ حَزَنْ
مَنَازِلَ لَيْلَى وَأَتْرَابَهَا خَلَا عَهْدَهَا بَيْنَ قَوْفَقَنْ
خَلَا عَهْدَهَا بَعْدَ سَكَانِهَا لَمَّا نَالَهَا مِنْ خِبَالِ وَجَنْ
لِيَالِي لَيْلَى عَلَى (غَانِظِ) وَلَيْلَى هَوَى النَّفْسِ مَا لَمْ تَبِنْ
سَقَتْنِي بِصُهْبَاءِ دِرْيَاقَةٍ مَتَى مَا تَلِيْنُ عِظَامِي تَلِيْنُ
صَهَابِيَّةَ صَرَعِ دَنَهَا تَرْجَعُ مِنْ عُودٍ وَعَسٍ مُرِنُ
وَشَقْتُ لِي اللَّيْلَ عَنْ جِيْبِهِ بَلَدَتْهَا وَضَجِيعِي وَسِرِنُ^(٢)

ويتطرق في موضع آخر إلى موقف قصصي معهود من الشعراء، فيقول بعد

أن وصف عدة نساء في موقف واحد :

(١) الديوان ، ص ٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٩٥ - ٢٩٦، وانظر قصيدة الأخطل، شعره، ج ٢، ص ٦٨٩ - ٦٩٤ .

نازعت ألبا بها لبّي بمختزن من الأحاديث حتى ازددن لي لينا
 في ليلة من ليالي الدهر صالحة لو كان بعد انصراف الدهر مأمونا^(١)
 فأَيّ من المواقف هو الصحيح؟ وأليس قصة الاختلاء بعدة نساء، والتسلّل
 إليهن، هي القصة التي ينفس معها الشاعر عن رغباته المكبوتة؟ وأليس مجلس
 الخمر، هو تلك الصورة التي قدمها لريق محبوبته؟ وألا نعود بعد ذلك أدراجنا إلى
 الجمع بين "غرة الشباب"، وما قبل تهدّم الأطلال؟ وأليست المرأة الطاعنة - وهي
 امرأة حرة، على كل حال، محاطة في أثناء تنقلها بالحراسة المشددة - وقد تجلت في
 أبهى حللها، وهو صورة ذلك الماضي الذي رحل، ولم يبق إلا البكاء على الأطلال؟
 والواقع أن هذه الأطلال - وهي انعكاس للحال الحاضرة - تختزن عناصر
 البقاء والاستمرارية؛ ولذا، فهم دائماً يدعون لها بالسقيا، أو يوجدون فيها
 الحيوانات المتوحشة، وهم في استدعائهم لبقاياها، إنما يحفرون في ذاكرتهم عن
 الأيام التي كانت فيها هذه المنازل - حقاً - منازل حياة .
 وإذا كانت كل تلك الأحاديث تختفي خلف رموز اختلفت الدراسات في

تفسيرها، فإن معاني الشباب والشيب، واضحة في قول أعشى نهشل :

أجد الشباب قد مضى فتسرّعاً وبان كما بان الخليط فودّعاً
 وما كان مذموماً لدينا ثناؤه وصحبته ما لفنا خلطاً معاً
 فبان وحل الشيب في رسم داره كما خف فرخ ناهض فترفعاً^(٢)

وتكاد هذه الأبيات تفسر كل ما مضى، فالبيت الأول :

أجد الشباب قد مضى فتسرّعاً وبان كما بان الخليط فودّعاً

(١) الديوان، ص ٢٢٩ - ٢٣٠ .

(٢) الصبح المنير، ص ٣٠١ .

تفسير لمغادرة الطعائن منازل الحي، حتى في المفردات، والبيت الثاني تفسير لعلاقة الفتى بالفتاة، أما البيت الثالث، فتلخيص كامل لكل أجواء ما قبل الأطلال والطعائن، وما بعد الأطلال، ويصبح قوله :

فبان وحل الشيب في رسم داره

رحلة الطعائن، وما قبل الأطلال؛ وما بعد الأطلال في كشف وافٍ لكل ذلك: "رسم داره".

وهذا هو النمط بين الشعراء، يحمل في مخزونه كل تجليات الماضي البعيد، واختصاراً، يقول المرقش الأكبر :

هل يَرْجِعُن لي لِمَتي إن خَضَبَتْها إلى عهدِها قبل المشيب خضابها

رأتُ أَقْحوان الشيب فوق خطيطة إذا مُطِرَتْ لم يَشْتَكِنْ صُؤابها

فإن يظعن الشيب الشباب فقد ترى به لِمَتي لم يُرَمَّ عنها غرابها^(١)

وهذا هو المذهب والعمود - عمود الشعر - الذي سار عليه الشعراء، يقول الأعشى :

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي فهل ترد سؤالي^(٢)

وما عناصر الأطلال، بعد ذلك - إلا رموز لما قبل الأطلال : الكتب القديمة الآن، والوشم المتلاشي الآن، والملابس البالية الآن، بل الوحوش التي تحتل الأرض الآن، ليست مقصودة في ذاتها، وإنما المقصود تلك الحقبة الخصبة الزاهية من الحياة، في مقابل تدهور كل شيء إلا من بقايا تلك الصور الأولى الجميلة .

تنعكس صورة الأنثى منذ المراحل الأولى لحياة الشاعر، ثم يفترقان، على ما

(١) المفضليات ، ص ٢٣٦ .

(٢) الديوان ، ص ٣ .

تمثلّ الطعائن، وتبقى الصورة حليماً يتجدّد، فيسقط الشاعر على هذا الحلم كل ما في نفسه من رغبات مكبوتة .

إن الوقوف على الأطلال هو وقوف على الذات الحاضرة ، وحتى خطاب الآخر بطلب التوقف هو خطاب للذات أيضاً ، والمفارقة هي: أن الرحيل حدث قبل أمد من السنين ، وتهدم الأطلال كان في وقت الرحيل، إلا أن الشاعر لم يقل ذلك في ذلك الزمن ، وإنما قاله الآن ، فأصبح هناك ماضٍ جميل وأمسى هنا حاضر بئس ؛ فعكست الأطلال الشيخوخة والانحلال والتلاشي ، وعلى هذا النحو يمكن تحليل الأطلال والطعائن ؛ فالبكاء وقت رحيل الطعائن الذي يبدو في زمن غابر إنما هو بكاء على الحاضر ، وكانت الطعائن جميلة أبداً، تتسم «بالعذرية والبكارة ... إلخ» : إنها الذات الأولى .

إن هذا التفكير الواحد، وهذا التعبير الواحد، بل هذه اللغة الواحدة ، لم تأت من فراغ، وإنما كانت مدفوعة بدوافع ثقافية اجتماعية، ونفسية، وأدبية، ممتدة، وظفها الشعراء تحت مسميات: «النسيب»، و«التشبيب»، وحتى ليقول إياس بن سهم :

نسبنا بليلي فانبعثت تعييبها أضل من الحجام أو ساق مغزل^(١)

ويقول أبو صخر :

فعد عن المناسب نحو قوم تلطف نفعهم دون الموالي^(٢)

ويقول كثير :

واني وإن صاح الوشاة وطربوا لمتخذ سعدى شباباً فناسب^(٣)

(١) شرح أشعار الهذليين ، ج ٢ ، ص ٥٢٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٩٦ .

(٣) الديوان ، ص ١٥٣ .

ويقول أيضاً :

وأصبحت ودعت الصبا غير أنني لعزة مصف بالمناسب مادح^(١)
كما يقول :

إذا شبيت في غير ابن ليلى عروض قصيدة بغض الشباب^(٢)
وظلت رموز هذه العلاقات خالدة في الشعر ، فقال سهم بن أسامة :
وقد خفت أن ألقى بليلى من الهوى زمانة وجد مثل وجد المنخل^(٣)
وقال كثير :

وعروة لم يلق الذي قد لقيته بعفراء والنهدي مما أتفجع^(٤)
وقال أمية بن أبي عائذ :

وقد خفت ألقى بليلى من الهوى كما كان يلقى في رقاش المنخل^(٥)
أعقبت الأطلال رحيل الطعائن ، تلك الصورة الناقلة للجمال والكمال ، وظلت
مختزنة في ذاكرة الشاعر ، حتى جاء المشيب ، فكان الامحاء والاندثار للذان دل
عليهما تلك التشبيهات بالبلى متمثلة في الكتابات والوشوم ، وسكنى الحيوانات ،
وهذا ما لم يتم إلا بعد مضي عدد كبير من السنين !!!
وأخيراً ، فمما ينبغي التنويه إليه هو أننا نسمي تقويض المنازل وقت الطعن
«أطلالاً» ، مع أنها لم تكن كذلك إلا بعد زمن بعيد ، فالظعن للصبا والأطلال للشيخوخة.

(١) الديوان ، ص ١٨٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٠١ .

(٣) شرح أشعار الهذليين ، ج ٢ ، ص ٥٢٢ .

(٤) الديوان ، ص ٤٠٥ .

(٥) شرح أشعار الهذليين ، ج ٢ ، ص ٥٢٤ ، وعلى كل حال . انظر المفارقة الشديدة بين الشيب
والشباب في شعر مليح ، المصدر نفسه ج ٢ ، ص ١٠٠٠ - ١٠٦٣ ، وشعر ساعدة ، المصدر
نفسه ، ص ١١٣٢ - ١١٣٨ .

المصادر

- ديوان الأعشى: تحقيق محمد محمد حسين - القاهرة: مط النموذجية ، ١٩٥٠ م .
- ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة : مط دار المعارف، ١٩٥٨ م.
- ديوان زهير - القاهرة : مط دار الكتب، ١٣٦٣هـ/ ١٩٤٤م.
- ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي: تحقيق نوري القيس وحاتم صالح الضامن - بغداد : مط المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧ م .
- ديوان القطامي: تحقيق أحمد مطلوب وإبراهيم السامرائي - بيروت : دار الثقافة، ١٩٦١ م .
- ديوان كثير : تحقيق إحسان عباس - بيروت : دار الثقافة ، ١٣٩١هـ / ١٩٧١ م .
- ديوان ابن مقبل : تحقيق عزة حسن - دمشق : مديرية إحياء التراث القديم، ١٣٨١هـ/ ١٩٦٢ م .
- شرح أشعار الهذليين: تحقيق عبدالستار أحمد فراج - بيروت: مكتبة خياط، د.ت.
- شرح ديوان لبید: تحقيق إحسان عباس - الكويت : مط الحكومة، ١٩٦٢م.
- شرح المعلقات العشر: تحقيق أحمد الشنقيطي - ط ٢ - بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٠ م .
- شعر الأخطل: تحقيق فخرالدين قباوة - بيروت : دار الآفاق الجديدة، د.ت.
- شعر عبدة بن الطبيب : تحقيق يحيى الجبوري - بغداد: دار التربية، ١٩٣١هـ/ ١٩٧١م.
- الصبح المنير في شعر أبي بصير: تحقيق رودولف غاير - فينا : مط أدولف هلهوسن ١٩٢٧ م .
- المفضليات. المفضل الضبي: تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون - ط ٧ - القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ م .